

Válasz  
az MTA akadémiai doktori pályázatára benyújtott  
„Kulturális (ön)reflexivitás Virginia Woolf harmincas évekbeli szövegeiben”  
című disszertációról  
Bókay Antal, Sarbu Aladár és Zsadányi Edit  
által írt opponensi bírálataira

Tisztelt Opponensek!

Mindháromuknak rendkívül hálás vagyok azért a figyelemért, enegiáért és időért, amelyet disszertációm elolvasására és értékelésére áldoztak. Mind kritikai megjegyzéseik, mind bizonyos állítások markánsabb kimondására biztató soraik, mind pedig a dolgozat azon aspektusainak felnyitása, amelyeket esetleg a disszertáció írása közben – belülről – nem láttam, igen hasznosak lesznek a továbbiakban: elsősorban akkor, amikor a dolgozatot elkészítem az angol nyelvű publikálásra, amire mindhárman biztatnak vagy explicit módon, vagy pedig azt a kérdést feltéve, miért magyarul írtam a disszertációt.

Kezdem tehát a nyelvvel és az ezzel összefüggő kérdésekkel, és előrebocsátom, hogy mivel Sarbu Aladár bírálatában több kritikai megjegyzés volt, az ő opponensi véleményére adott válaszaim nagyobb teret fognak kapni. Zsadányi Edit és Bókay Antal egyértelműen arra biztatnak, hogy minél előbb jelentsem meg a dolgozat angol nyelvű változatát, Sarbu Aladár pedig kifejezetten problémaként fogalmazza meg azt, hogy a disszertációt magyar nyelven írtam. Utóbbira nagyon egyszerű – és talán olcsó – válaszként adódik az, hogy az MTA szabályzata alapdefinícióként magyar nyelvű disszertációkat vár: idegen nyelven csak előzetes és külön engedélyeztetés eredményeképp lehet dolgozatot beadni. A kérelmet beadhattam volna, nagy valószínűséggel el is fogadták volna, azonban a nyelvválasztásnak egyéb, tudatos okai is vannak. Úgy véltem ugyanis, nem lesz egészen haszontalan, ha ez a szöveg magyarul is megjelenik. A 2000-es évek első évtizedének első felében, nagyrészt az életműkiadás eredményeképpen (akármilyen legyen is a véleményem a fordítások egy részéről), kifejezetten kitapinthatóvá vált egy magyar Woolf-kultusz létrejötte; a Woolf-olvasótábor pedig, bár többnyire angol szakosokból vagy angol szakos diplomásokból áll (s ekként tág értelemben szakmabeliek), nem feltétlenül vásárol és olvas angol nyelvű szakirodalmat. A disszertáció megírásakor már ezt a lehetséges olvasó közönséget is magam elé képzeltem – az MTA-ra beadott disszertációformátum bírálói mellett. És lehet, hogy elég sok a lábjegyzet, ugyanakkor nem gondolom, hogy Woolf harmincas évekbeli szövegeivel kapcsolatban sokkal kevesebb, a lábjegyzetbe „száműzött” kiegészítő információ is elég egy angol nyelvű változatban, hiszen mint a dolgozat szakirodalmiáttétekintés-fejezetében is hangsúlyozom, Woolf kevésbé ismert korszakai közé tartozik a harmincas évek (és persze az sem egyértelmű, hogy a 300 oldalnyi, másfeles sorközzel írt tiszta szövegmenyiséghez képest sok vagy kevés a 226 lábjegyzet). És mivel a Sarbu Aladár által is felemlített, 1980-as, Bécsy Ágnes által az írók világa sorozatban írt Virginia Woolf-kötet óta nincs magyar nyelvű Woolf-monográfia, még ha az én szövegem nem is tárgyalja a teljes életművet, talán meg fogja találni olvasótáborát itthon is.

És nem is azért írtam magyarul, mert nem akartam vagy mertem kilépni vele a nemzetközi szintérré – utóbbi eleve a terveim között volt. A másik ok, amely miatt magyarul írtam, az az, amit szintén Sarbu Aladár „a magyar nyelvű anglisztika, a korszerű magyar filológia, valamint irodalom- és kultúráközvetítés” terén végzett munkámnak nevez és mint értékelendőt említ. Valóban tudatosan írok magyarul is. A mostani Woolf-kötetet megelőző négy monográfiám közül három magyarul jelent meg, és kimondva vagy kimondatlanul mindegyik mögött ott munkál az a szándék, hogy a magyar nyelvű irodalomtudományban és irodalomról való gondolkodásban is meghonosodjék egy szemléletmód, amely az angol nyelvű szakirodalomban már teljesen bevett beszédmód, „mainstream”, Magyarországon azonban – mint ezt a *Mért félünk a farkastól?* című monográfiámban kifejttem (113–203) – jelentős ellenállásba ütközik. A „problémás”, ugyanakkor egyre kevésbé elhallgattatható beszédmód – a Sarbu Aladár opponensi bírálatában elhangzottakkal ellentétben – nemcsak a genderszemléletű irodalomértés, hanem általában a kritikai kultúrákutatók által felkínált értelmezési eszközrendszer, amint azt mindkét terület *Élet és Irodalom*- és *Jelenkor*-beli híres vitái<sup>1</sup> is jelzik. Ennyiben, azaz egyfajta szövegértelmezési mód meghonosításában és lehetőség szerinti elfogadtatásában valóban közvetítést végzek, azonban – és ezzel visszatérek ahhoz, hogy miért magyarul írtam ezt a disszertációt (és azóta jelentettem meg könyvként is) – a disszertáció és a többi magyar nyelvű könyvem megírásával éppen az a célom, hogy az opponensem által „magyar nyelvű anglisztikának” és „korszerű magyar filológiának” nevezett diszciplína kilépjen abból a szerepből, amelyben – meglátásom szerint – sokáig volt: sokan és sokszor pusztán közvetített tudásnak, nem pedig eredeti meglátásokra épülő tudományos munkának tekintették a magyar irodalomértésen belül. Ha magyar nyelvű dolgozatom – és a megjelent kötet – egy fél fokkal hozzájárul a magyar nyelvű anglisztika teljes jogú tudományként való elismertetéséhez a magyar irodalomértésen belül, akkor az gondolom, a nyelvválasztás problematikusága ellenére megérte magyarul megírni. (Ezzel természetesen nem azt akarom mondani, hogy korábban nem volt eredeti meglátásokra épülő tudományos munka a hazai modern filológiában, csak azt, hogy – mint magam is sokszor tapasztaltam – e munkát sokszor derivatív kultúráközvetítésként értelmezi a magyar irodalommal foglalkozó, s ekként domináns irodalomtudomány, és azt gondolom, minden újabb magyar nyelvű monográfia növeli a modern filológiák magyarországi presztízsét.)

Az általam is művelt és általánosságban Sarbu Aladár opponensem szerint is korszerűnek nevezett irodalomszemlélet azonban nyilvánvalóan felvet beszédmódbeli kérdéseket, ami szerinte – az elvi elismerés ellenére – a „kivitelezés” egyik legproblémásabb eleme. Ez pedig az általa szakzsargonnak nevezett jelenség. Mint maga is megjegyzi, „[k]önnyű [...] a szaknyelvből átcsúszni a szakzsargonba” (11. o.), amit a *Times Literary Supplement*re általánosságban hivatkozva az irodalomtudomány „belterjességének” tulajdonít (u.o.). Magam úgy látom, hogy az elmúlt körülbelül négy évtizedben valóban lezajlott az angol nyelvű irodalom- és kultúraszemléletben egy elméleti fordulat, amit lehet belterjességnek tekinteni, másrészt azonban úgy is fel lehet fogni, hogy ez az elméleti – s ebből

---

<sup>1</sup> Az *Élet és Irodalom*ban 2003-ban a 30., 31., 32. és a 35. héten jelentek meg hozzászólások a női irodalom kritikai fogadtatásáról; a *Jelenkor*ban pedig 1996-ban zajlott a Takáts József cikke által kiváltott vita az 1. számtól kezdve, és a vita részben az *Élet és Irodalom*ba is áttevődött (1996. május–július).

következően fogalmi alapú – kultúraértelmezés új felfogást hoz az irodalomról való beszédbe, amely az angol „common sense”-alapú, empirikus gondolkodásmódban sokszor elméletellenességként jelenik meg (ld. Anthony Easthope: *British Poststructuralism since 1968*, 1991. és uő: *Englishness and National Culture*, 1999.). Az elméleti fordulat a szakmán belüli vitákon túl megváltoztatja az irodalomról szóló kötetek olvasóközönségével szembeni előfeltevéseket is, illetve magának az irodalomkritika-olvasásnak a célját is: ezeknek a könyveknek egy része valóban nem az átlagolvasónak, hanem a szakmának szól, miközben valóban eltávolítja – más szóval és nézőpontból: „belterjessé” teszi – az irodalomtudományi köteteket. A *TLS*-re való – pontosan meg nem nevezett – hivatkozásnak a tétjét szerintem az angol common sense/elméleti fordulatnak illetve az irodalomtudomány tudományos szakmaiságának a kettős szemszögéből is lehet szemlélni. Akár úgy is lehet nézni, hogy ennek a vitának az irodalomtudomány professzionálissá válása a tétje, az, hogy kinek írunk és mit: szakmai könyvet a szakmának vagy tudományos ismeretterjesztést a művelt közönségnek. A kettő olykor közel is állhat egymáshoz, de nem feltétlenül. És azt gondolom, hogy például az angliai doktori iskolák mindegyike sem ért egyet a *TLS* álláspontjával (mert az körülbelül annyit jelentene, mint ha Magyarországon az általam egyébként kedvelt *ÉS* szabná meg a tudományos dolgozatok nyelvezetét). Ha innen nézzük, akkor – azt gondolom – én elég egyértelműen meghatározom a magam beszédmódját ebben a disszertációban, amit nyilván lehet kritizálni, azonban mint opponensem is megfogalmazza, nehéz meghúzni a választóvonalat a szaknyelv és a szakzsargon között. Ehhez még azt is hozzátenném, hogy az sem biztos, hogy mindenki számára ugyanott húzódik az a bizonyos választóvonal. Szerintem például az opponensem által szakzsargonként emlegetett szavak közül némelyik, mint „ikonikus” (11. o.) vagy „abúzus” már nemhogy a szaknyelvnek, hanem a köznyelvnek is részeivé váltak (az utóbbi például a családon belüli erőszak elmúlt években megjelenő tematizálása révén).

S hogy a szóhasználatnál maradjak, konkrétan kifogásolt példákra kitérve: azt sehol sem állítom, a citált 40. oldalon sem, hogy az „affirmatív nőiség” a feminizmussal lenne egyenlő (11. o.); ehelyett a feminizmus kifejezéssel vagy-vagy viszonyban áll (ezt írom: „nem voltak olyan szövegek, amelyek Woolfot mint írónőt (affirmatív értelemben) vagy mint feministát kezelték volna” [39. o. – kiemelés tőlem]; a 40. oldal erre a vagy-vagy viszonyra utal vissza ezen a helyen: „Woolf szövegeinek affirmatív nőiségével (avagy feminizmusával)”. Egy másik kifogásolt szóhasználatra térve: azt gondolom, hogy mivel a dolgozat témája a kulturális reflexivitás és önreflexivitás, talán érthető a „reflektált” és „reflektálatlan” szavak – opponensem szerint – „feltűnően gyakori”(11. o.) előfordulása (összesen 124-szer, azaz átlagban 2,5-3 oldalanként kerül elő a reflektál szó és összes képzett változata, beleértve a fosztóképzőset is – nem tudom, például egy nemzetről szóló vagy ír vagy skót témájú disszertációban hányszor nem „feltűnően gyakori” leírni a nemzet vagy a skót vagy ír szót, vagy egy nyelvészeti dolgozatban a fő tárgyként megnevezett technicus terminust). A „szöveg” kifejezést természetesen a barthes-i értelemben használom mindvégig („A műtől a szöveg felé”), amennyiben értelmezésemben a barthes-i szövegfogalom lebontja a „mű” szerzői intencióhoz is köthető, az olvasóval szembeni hierarchizáltóságának elképzelését. Innen nézve azt gondolom, a szöveg valóban íródik, írja magát, mi több, beleírja magát egy kulturális szövetbe az olvasás és értelmezés révén, sokszor a szerzői szándéktól függetlenül vagy

akár annak ellenére. Hiszen a szerző nem mindig van tudatában annak (mi több, többnyire nincs teljesen tudatában annak), hogy a szövege mire rezonál, milyen jelentései lehetnek (ld. a mitologikus, de nem igazolt Arany János-i mondás arra, hogy a költő mit gondolt: „gondolta a fene”); mi több, a szerző azt sem tudhatja, hogy szövegét akár a kortársak, akár a későbbi értelmezők miképpen olvashatják – mint mindannyian tudjuk, erről szól a kortárs irodalomelmélet. Ha viszont ezt komolyan vesszük, akkor szerintem el kell fogadnunk, hogy a szöveg a szerzőtől független, önálló életre kel – és írja magát a hatástörténetben.

További szóhasználati kérdések: a 11. o.-on Sarbu Aladár gyakoribb szinonimahasználatot javasol, majd önmagának kissé ellentmondva a „nőiség” és a „nőiesség” szavak használatával kapcsolatban (amelyeket talán lehetne szinonimaként használni?) úgy érzi, nem ugyanazt jelentik: ezzel olyannyira egyetértek, hogy a *Lánnyá válik, s írni kezd* című 1999-es monográfiám – egyben első magyar nyelvű publikációm – óta magam is következetesen próbálom a két kifejezést az angol feminista szakirodalomban már régen elkülönített és megszilárdult jelentésű „female” és „feminine” szavak főnévi megfelelőjeként használni (v.ö. Toril Moi, „Feminist, Female, Feminine” Catherine Belsey and Jane Moore, eds., *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. London: Macmillan; and Cambridge, Mass.: Blackwell, 1989, 115-32. o.). Szintén Sarbu Aladár több képzavart is megemlít a szövegemben, mint: „a szöveg »másik hangja«, a kutya nézőpontja” (12. o.). A kifogásolt mondat így hangzik: „A narrátor fent elemzett, kettős retorikára alapuló, az egyes rendszereken belül adottnak vett igazságokra építő, de más kontextusba helyezve összeomló logikáját és érvrendszerét tovább destabilizálja a szöveg »másik« hangja, a kutya nézőpontja.” (144. o.) Ez a passzus természetesen a *Flush*ról szól, és talán a mondatot nyitó megállapítás a narrátorról egyértelművé teszi, hogy „a kutya nézőpontja” a narrációs technikára utal, amelynek révén a nézőpont, még ha képzavarnak hat is, elbeszélői hangot hoz létre, és ebben az esetben sokszorosan „másik” hangot: egy kutyáét, még ha teljesen fiktív módon is. És ha ez képzavar, akkor olyan képzavar, amelyet a narratológia bevett módon használ a *nézőpont*technikájú narratori *hanggal* kapcsolatban. Opponensem szintén kifogásolja „a múlt szövetének jelenbe való beleíródását” mint kifejezést. Ebben az esetben „természetesen” a text, textus, textúra kifejezések kortárs elméletekben való – hogy illő metaforát válasszak – összefonódásáról van szó, amely a magyar szó, szöveg, szövet szavakban is megtalálható, és amelyet igen elterjedt módon használ az a típusú szövegértelmezés, amely a szövegek sokszoros jelentésképzését azok nem-lineáris, szötteyszerű szerkezetéből vezeti le; a feminista szakirodalom pedig – a szövés női munka lévén – különösen kedvtelve használja az ebben a metaforában rejlő szövegértelmezési lehetőségeket (Elaine Showalter például a foltvarrást tartja a nőies szövegek egyik szervezőelvének, Nancy Miller pedig egyenesen arachnológiáról beszél, amelynek az alapja szintén a szöveg szövött mivolta). És ami engem illet: én magam szívesen elmerülök konkrét szövetekben is, de kulturális szövetekben – és szövegekben – is, akkor is, ha képzavarnak hat.

A fenti részletesnek ható, nyelvi, nyelvhasználati apróságokra való reagálásaimmal (reflexióimmal?) a látszat ellenére nemcsak Sarbu Aladárnak kívántam válaszolni, hanem Zsadányi Editnek is, aki – azt gondolom – egy másik perspektívából arra biztat, hogy

még bátrabban merjek kimondani dolgokat, hogy „az elkövetkezendő írásokban szabadon és bátran hozza[m] létre következtetés[em] terét” (8. o.), és épp abban látja annak okát, hogy nem engedem szabadjára az értelmezéseimet, a szabad asszociációimat, hogy a szövegem defenzív, mindvégig nagy figyelmet fordít „a lehetséges támadási felületek kivédésére”, mert „gondolatmenet[em]nek szerves része az odaképzelt vitapartner ellenvetéseire adott válasz is”, amit ugyan helyes kutatói magatartásnak tart, ugyanakkor azt gondolja, bizonyos esetekben akadályozza a kreatív értelmezéseket. Először is köszönöm a felszabadító bátorítást; opponensem jól látja azt a folyamatot, amelynek eredménye lett a disszertáció. De hogy a defenzív dialogikusság talán nem volt egészen megalapozatlan stratégia, azt jól jelzi, hogy nem lehet adottnak venni semmiféle beszédpozíciót – a sajátomat a legkevésbé –, olykor olyan kifejezések és asszociációk érvényessége mellett is érvelni kell, amelyekről azt gondolnám, bevett szóhasználatként lehet kezelni. Ez természetesen következik az eltérő szemléletmódok létezéséből, viszont mivel az általam mozgósított elméletek ebben a kombinációban nem feltétlenül tűnnek „maguktól értetődő” értelmezéseknek, és mivel a disszertáció mint műfaj is megköveteli az elméleti alapvetéseket, úgy gondoltam, ki kell alakítanom a dolgozat fogalmi kereteit, és amennyire lehetséges, ezeken belül kell maradnom, mi több, az olvasót rendszeresen emlékeztetnem kell egyes kifejezések általam használt értelmezési mezőire. Ez – belátom – megterheli a dolgozatot, ugyanakkor nem könnyű megtalálni az ideális középutat aközött, hogy egy-egy a hétköznapi nyelvben is használt kifejezést miképp lehet akár fogalomként is úgy rögzíteni a szövegben – és az olvasó tudatában –, hogy ez a fogalomlétrehozás ne legyen repetitív az „emlékeztetések” révén, és aközött, hogy azt kockáztatom: az adott kifejezés esetleg elveszíti azt a bizonyos fogalmi jelentést, és köznyelvi értelemben jelenik meg. Ekként valóban megfontolhattam volna, hogy „felmondjam-e” a kortárs irodalomelméletet, azonban egyrészt úgy gondoltam, ez a keret segíteni fog az elemzések koherenciájának megtartásában, másrészt remélhetőleg az elméleteknek csak azon részeit vázolom fel, amelyeket valóban használok – akár kimondva, akár kimondatlanul, csak a értelmezések szemléletmódját létrehozva – az elemzésekben; harmadrészt azt gondoltam, a fogalmi háttér meghatározása fontos része az akadémiai disszertációnak; negyedrészt pedig valóban volt defenzív funkciója is ennek a talán a szövegre erőltetett fogalmi szigornak. Az ebből a szempontból egymásnak részben ellentmondó bírálatok alapján még most sem tudom eldönteni, mi lett volna a legcélravezetőbb megoldás, Zsadányi Edit opponensi bírálata azonban még inkább tudatosította bennem az efféle retorikai döntések jelentőségét, s ezt a dolgozat angol nyelvű változatában mindenképpen hasznosítani fogom, hozzátevé, hogy angolul sokkal könnyebb lesz „ugyanezt” a szöveget megírni éppen azért, mert az általam használt beszédmódot többé-kevésbé adottnak lehet venni, így sokkal kevésbé kell majd körülbástyázni magam.

És még mindig a nyelvnél maradva, de most már az értelmezésekre térve. Sarbu Aladár problémaként veti fel a magyar fordítások használatát (2-3. o.), és kifogásolja, hogy a *Felvonások között* kezdő jelenetének értelmezésében olyasmit vetíték rá a magyar nyelvi asszociációs mezőből kiindulva a szövegre, ami nem része az angolnak. Az emésztőgödör/szennyvíztároló/derítő kérdéséről van szó (de a pöcegödört is hozzátehetjük). Angolul „cesspool”, a fordításban „emésztőgödör”, Sarbu Aladár a „szennyvíztárolót” javasolja, én a „derítőt” használom értelmezésemben – és ezzel, bár az

írásakor nem tudhattam róla, mintha Zsadányi Edit szabad asszociációkra való biztatását követném. Sarbu Aladár lábjegyzetei szerint a derítő azért nem jó fordítása a „cesspool”-nak, mert a derítő nemcsak tároló, mint a cesspool, hanem kémiai anyagot is használ a szennyvíz üledéke és a kinyerhető tiszta víz elválasztására. Köszönöm ezt az információt, de hozzáteszem: nem biztos, hogy a nyelvhasználók pontosan ismerik a derítőnek ezt a speciális jelentését (én sokszor hallottam a derítőt egyszerűen az emésztőgödör szinonímjaként használni). De ha a derítő valóban efféle hozzáadott jelentést hordoz, akkor ennek alapján lehet, hogy még inkább ragaszkodnék a kifejezéshez, ugyanis bár szó szerint valóban nincs szó kémiai anyagokról, a Woolf-szöveg azonban éppen úgy működik, mint a derítő: arra tesz kísérletet, hogy leválassza a szennyező anyagokat, az üledéket a történelmi korszakokat létrehozó kulturális emlékezetéről, csak éppen a végére kiderül (kideríti?), hogy csakis üledék, törmelék, szenny van. Az emésztőgödör (derítő? szennyvíztároló? – mindegyik szó mást hoz mozgásba, de egyiknek a konnotációs mezője sem áll távol a szövegtől) kiemelt helyen, az első mondatban jelenik meg, és egyszerre íródik bele a bukolikus idillnek ható angol vidékbe és a történelembe, véleményem szerint alapvetően újraírva mind az „ártatlan” vidéki angol táj toposzát, mind pedig a nagy történelmi narratívákat (az első oldal részletes elemzése a disszertáció 271–80. oldalán található). A történelmi narratívában, az irodalom által is létrehozott és minduntalan újratermelt kulturális emlékezetben és a szövegbeli szekérszínház nézőközönségében – ha úgy tetszik – kémiai folyamatok indulnak be, a végeredmény pedig katartikus, még akkor is, ha igen távol áll a klasszikus megtisztulástól – a megszokott világrend a legkevésbé sem áll helyre.

Az opponensem által kifogásolt másik fordítói megoldásom (3. o.) az „anyámasszony katonája” kifejezés használata a „bögömasina” helyett. Nem egészen értem, hogy az „anyámasszony katonája” miért militarizálná azt, aki ezt a kifejezést használja, azaz az öreg Mr. Olivert. Szerintem ez a kifejezés éppen hogy az anyjához köti a gyereket, akárcsak angol eredetije, a „cry-baby”, mert a „baby” asszociációs mezőjében szerintem burkoltan megjelenik az illetőnek az anyához való viszonyában való meghatározása (legalábbis sokkal inkább az anya, mint egy masina, még akkor is, ha a szótár a „cry-baby” megfelelőjének a „bögömasinát” adja meg). Az általam javasolt fordítást – és egyúttal természetesen értelmezést – azzal is alá lehet támasztani, hogy az öreg Mr. Oliver egyértelműen kifogásolja menyé nevelési elveit, melyeknek következtében szerinte fiúunokája éppen úgy viselkedik, mint ahogy Sarbu Aladár lábjegyzete az anyámasszony katonája kifejezést meghatározza: „gyáva, gyámoltalan személyként”, aki megijed a fa mögül előugró, fejére újságpapírból szarvat formáló nagyapjától. Mivel a szövegnek a kisfiúra vonatkozó részeit körbeveszi mind az anyja, mind a nagyapja újságolvasása, többek között egy arról tudósító hír, hogy egy lányt megerősakolt a Whitehallon szolgálatot teljesítő őrség, az „anyámasszony katonája” kifejezésben rejlő „militáris” konnotáció megidézése talán egyébként sem jelenti a szöveg megerősakolását.

Köszönöm opponensemnek a Woolf-recepcióra vonatkozó javaslatokat és kiegészítéseket. Ami a kiegészítéseket illeti: nem törekedtem teljességre, hiszen egy minimálisan annotált bibliográfia is köteteket tenne ki. Igyekeztem fordulópontokat kitapintani, még akkor is, ha nyilvánvalóan előfeltevések határozzák meg, mi az, amit csomópontnak látunk, tehát

elkerülhetetlenül szelektív a recepció áttekintése, mint ahogy az is, hogy milyen elméleti szempontból értelmezem ezt a recepciótörténetet. Sarbu Aladár felveti, hogy a feminista alapfeltevéseket illetően következetesebbnek kellene lennem, és Toril Moira és Julia Kristevára hivatkozik, mint akik a posztstrukturalista és dekonstrukciós szövegértelmezések mellett hangsúlyozzák és vállalják a feminizmus második hullámának az identitáspolitikájában rejlő feminista célokat is, opponensem pedig ebből a szempontból engem következetlennek tart. Ezt a kérdést teszi fel: „Ha az identitások metafizikai jellegűek és dekonstruálhatók, a politikai célt nyilván úgy véli elérhetőnek a feminizmus ezen újabb irányzata, hogy megszünteti a férfi-nő »kétszatuságot«. Nagy kérdés azonban – s erre a disszertációban nem kapunk választ –, hogy a politikai cél a diszkurzív gyakorlat révén elérhető-e”. Attól tartok, opponensem itt olyan célt tulajdonít nekem, majd utána kér rajtam számon, amelynek kitézése nem is állt szándékomban, és nem is fogalmaztam meg semmilyen módon a disszertációban, de nem is gondolom, hogy meg kellett volna fogalmaznom bármiféle feminista identitáspolitikai célt, amelyet Virginia Woolf harmincas évekbeli szövegeinek értelmezéséhez kellene kötnöm, már csak azért sem, mert mint a recepciótörténeti áttekintésben hangsúlyozom: Woolf szövegei soha nem is voltak az identitáspolitikai alapú feminista irodalomkritika tárgyai, azon egyszerű oknál fogva, hogy nemigen adják meg magukat ezeknek az – egyébként sokszor reduktív, a feminista irodalomértelmezés első fázisát jellemző – értelmezéseknek (és az efféle kísérletek híresen félrecsúsztak, mint Elaine Showalteré, aki androgüniába való meneküléssel vádolja Woolfot). A Sarbu Aladár által hivatkozott két elméletíró közül Toril Moi az, aki az én Woolf-recepcióképem szempontjából fontosabb, hiszen a *Sexual/Textual Politics* az a szöveg, amely a bevezetőben kiemeli Woolfot az identitáspolitikai irányultságú feminista irodalomkritikából és megnyitja a dekonstrukciós-elméleti olvasatoknak. Moi kötetének ezen néhány oldalas Woolf-értelmezése azonban véleményem szerint nem azt jelenti, hogy nekem számon kell vetnem Woolf harmincas évekbeli írásainak elemzésekor a Moi elméleti és áttekintő kismonográfiájában felvetett *minden* gondolattal, például azzal, hogy miképp viszonyul a dekonstrukciós olvasat a feminizmus mint politikai mozgalom identitáspolitikai céljaihoz.

A kérdés egyébként releváns, és általános megoldásért a Sarbu Aladár által megidézett másik elméletíróhoz fordulok, akinek az opponensem által is hivatkozott „Women’s Time”, ez a magyarul egyébként két fordításban is létező esszéje<sup>2</sup> valóban fontos szövege ennek a kérdéskörnek. Ez az esszé viszont az én értelmezésemben nemcsak arról szól, hogy – mint opponensem állítja – Kristeva itt „a politikai célt: a nők helyzetének javítását kimondottan a politika közegében képzelel el”. Szerintem ez az esszé egyfajta feminizmustörténet mind politikai, mint elméleti szemszögből (s ekként Moi kismonográfiájához hasonló gondolati utat jár be), amely egymással párhuzamos történetekként képzelel el a feminizmus különféle irányzatait – köztük az opponensem által említett, a szűk értelemben vett politika közegébe közvetlenül tartozót –, azonban az esszé végén megjelenik egy olyan következtetés, amely utópisztikusnak hat ugyan, mégis egyesíteni látszik a dekonstrukciós elméletet a politikummal. Kristeva ugyanis azt

<sup>2</sup> „A nők ideje”. Ford. Farkas Anikó. In: Kiss Attila Atilla et. al., szerk., *Testes könyv II.* Szeged: Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1997. 327–356.

„A nők kora”. Ford. Huller Ervin. In: Csabai Márta, Erős Ferenc, szerk., *Freud titokzatos tárgya.* *Pszichoanalízis és női szexualitás. Válogatott tanulmányok.* Budapest: Új Mandátum, 1997. 237–255.

fogalmazza meg célként, hogy „láthatóvá tegyük – minden egyes ember szingularitásával együtt, sőt, minden egyes lehetséges identifikációjának [...] sokféleségével együtt –, rá jellemző szimbolikus képességeinek variációja szerint, *mind szimbolikus, mind biológiai létezésének relativitását*” („A nők” 355). Azt gondolom, ez olyan radikális – és egyben dekonstrukciós – újraértelmezése az identitásnak, hogy miközben nyilvánvalóan behívja a diszkurzivitást a politikumba, paradox módon éppen utópisztikus mivolta miatt nagyon komoly politikai töltettel bír. (A Sarbu Aladár által emlegetett a *Költői nyelv forradalmáról* pedig azt gondolom, hogy bár az anyai-szemiotikus *chora* tételezésével valóban új lehetőségeket nyit a modernista szövegek újraértelmezésében, genderszempontról is, legalább annyi problémát vet fel, mint amennyit megold: csak korlátozottan alkalmazható, hiszen legalábbis kérdéses, miként lehet az elméletileg tételezett *anyai chora* lüktetéséből, pulzálásából eredeztetni olyan, egyébként valóban a költői ritmusra épülő avantgárd költészettípusokat, mint a nem is kevésbé mizogün futurizmusé vagy vorticizmusé. Kristeva elmélete szerintem nem alkalmazható még a modernizmus összes költői szövegére sem, még akkor sem, ha bizonyos szövegek értelmezésének új dimenziót ad. Tehát ennek a szövegnek is megvan a maga politikuma – pszichoanalitikai alapfeltevéseivel együtt is. Ugyanakkor úgy vélem, hogy Kristevának ez az elméleti szövege jóformán alkalmazhatatlan Woolf harmincas évekbeli szövegeinek értelmezésében – nem véletlenül nem alkalmaztam.)

A feminista politikai cél és az elméleti alapú szövegolvasatok közötti összefüggéseket azonban pusztán azért fejtettem ki, mert opponensem úgy gondolta, ennek a kérdésnek a tisztázása tétje a dolgozatomnak, tehát ezt meg kellett volna tennem. Attól tartok, eltér az, ahogyan ketten megfogalmazzuk ennek a dolgozatnak – és nekem mint dolgozatrónak – a pozícióját. Sarbu Aladár egy ponton így definiálja azt, amiről a dolgozat szól: „a téma a radikális feminizmus (a »gendertudatos irodalom- és kultúraszemlélet«) eszmekörébe tartozik” (4. o.). Ami engem illet, egyrészt semmiképp sem mernék egyenlőségjelet tenni a radikális feminizmus és a gendertudatos irodalom- és kultúraszemlélet közé, másrészt a dolgozatnak egyáltalán nem *témája* a radikális feminizmus, de szerintem annak még csak eszmeköre sem, harmadrészt egyetlen szövegemet vagy magamat sem sorolnám a radikális feminizmus kategóriájába. Tisztában vagyok vele, hogy napjainkban, itt és most sokak számára a feminizmus eleve radikálisnak hat (akkor viszont a radikális jelző vagy redundáns, vagy tautologikus). A feminista elméletben és gyakorlatban azonban a „radikális feminizmus” kifejezésnek van egy elég pontosan körülhatárolt jelentése, amelynek a dolgozat még csak szemléletmódjában sem felel meg, nemhogy témájában. A radikális feminizmus fogalma ugyanis azt a szemléletet jelenti, amely a patriarchátus és a nők viszonyát – a klasszikus marxizmusban használt fogalomhoz, a kibékíthetetlen osztályellentétéhez hasonlóan – az elnyomás meglehetősen központi, homogén és univerzálisnak tekintett fogalmaival írja le, azt rendszerszerű és szinte minden más elnyomásformát felülíró társadalmi elnyomásként fogja fel (vagy más megfogalmazásban minden más elnyomásformát a nemi egyenlőtlenségen alapuló dominanciára és hatalmi viszonyra vezet vissza), amelyre a válasz csakis a politikai rendszer teljes megváltoztatása lehet, mégpedig nem elméleti, hanem nagyon is gyakorlati politikai módon. Úgy vélem, Woolf szövegei nem ilyen módon problematizálják a kultúra genderkódjait (mint ahogy én sem a Woolfét: az elnyomás szót, amely a radikális feminizmus kulcsfogalma, például egyszer sem írom le, csak idézem néhányszor, de



akkor is többnyire a koloniális kontextusban), mint ahogy a dolgozatnak sem ez áll a fókuszában, már csak azért sem, mert mint Sarbu Aladár is többször leírja – és magam is így fogalmazom meg pozíciómat –, az én megközelítéseim a különféle posztstrukturalista elméletekre támaszkodnak, amelyek aligha egyeztethetők össze a radikális feminizmus felfogásával. És azt is hozzátenném: elemzéseimnek csak egyik eleme és szempontja a gender – legalább annyira része a Foucault-i hatalom- és szubjektumfogalom vagy a szemotikai alapú megközelítés.

Opponensem szememre veti (5. o.), hogy a dolgozat azon részében, amikor „reflektáltan” megalkotom azt a pozíciót, ahonnan beszélni tudok, számot vetve a magyar irodalomtudomány számomra modorosnak ható, de gyakran használt többes szám első személyű alanyával, akkor azt állítom, hogy „nem akar[ok] olyan alany (szubjektum/subject) lenni, amelyhez egy állítmány/állítás (predikátum/predicate) tartozik, mert ahogy »A szerző halála« szerzőjétől, Roland Barthes-tól tud[om], ez egy letűnt kor gondolkodásmódját tükrözi” (5. o.). Nem tudom, melyik lehetett az a rész, amely opponensemnek a mondatnak a megírására inspirálta, ugyanis én Barthes-tól nem az alany és az állítmány efféle problematikus viszonyát tanultam. Az állítmány szó egyszer (a *Flush*-elemzésben) fordul elő a szövegben, a predikátum egyszer sem, én magam pedig éppen amellettt érvelek, hogy a dolgozatban „én”-ként fogok beszélni – s ekként minden állítmányt megfogalmazni és állításokat tenni –, még akkor is, ha tisztában vagyok vele, ez az „én” ennek a szövegnek a retorikai énje, akinek (vagy aminek) a megszólalási lehetőségét az a fogalmi keret hozza létre, amelyet az elméleti részben megalkottam, s ekként a dolgozat közelítésmódja – s erre szintén reflektálok – nem valamiféle egyetemes, univerzális, hanem a Donna Haraway-féle szituációba ágyazott tudásnak felelhet meg (mint, teszem hozzá, szerintem minden egyéb tudás is). Tehát végig „én”-ként szólok meg, és állításaimat hozzárendelem állítmányként ehhez az „én”-hez, de meggyőződésem, hogy az az „én”, amelyik ebben a szövegben megszólal, nem ugyanaz, mint például az előző három monográfiám „én”-je, mert mások a megszólalás elméleti-fogalmi előfeltevései. (A „saját” szövegbeli énjeink retorikai trópusá válásának és ekképp elidegenedésének köznapi bizonyítéka véleményem szerint az a sokunk által osztott tapasztalat, hogy „saját” szövegeinket egy idő után teljesen idegenként olvassuk.)

Sarbu Aladár értelmezésében a posztstrukturalista elméleti keret ellenére dolgozatom több helyen is az ötven évvel ezelőtti elméleti fordulatot megelőző módszerekkel operál („De hát ezeknek az alkalmazása az utóbbi félévszázad [sic] elméleti forradalma előtt is bevett gyakorlat volt!” [7. o.]). Egy ponton megjegyzi (3.o.), hogy a mimézisnek nyilvánvalóan értékszempon-tfunkciót tulajdonítok, és arra utal, hogy azt állítom, Auerbachnak a *Mimézis* című kötetében megjelent híres barnaharisnya-elemzése komoly fordulatot jelentett a Woolf-recepcióban. Azt gondolom, ez az érv összecsúsztat két dolgot: a recepciótörténetet, amelynek meglátásom szerint valóban fontos állomása volt Auerbach, mert utána megváltozott a Woolf-kép, és azt, hogy én e jelenet mimetikus funkciójának milyen jelentőséget tulajdonítok. Szintén összemosódik két dolog akkor, amikor opponensem felhívja a figyelmet arra az állításomra – és ezt saját elméleti feltevésemmel szembeni ellentmondásként értelmezi –, hogy bizonyos esetekben nem lehet elkülöníteni az életrajzot és a kritikát (5. o.). Én John Mepham *Virginia Woolf: A Literary Life* című

monográfiájáról állapítom ezt meg, amelynek a címe is egyértelműen jelzi a határok elmosását. Ez a megállapítás azonban nem jelenti azt, hogy azt gondolnám, eleve és soha nem lehet az életet és a szövegértelmezéseket elkülöníteni – márpedig opponensem ezt a felfogást tulajdonítja nekem. Az életrajzi elemek, a kontextus és a szövegértelmezés összefüggésének problémájára is felhívja figyelmemet, amikor következetlenségem miatt fedd meg, és egyik fő érvként arra az olvasói tapasztalatra hivatkozik, mely szerint a szövegek olvasása során el szoktuk képzelni a szereplőket, s ekként Woolfoot is elképzeljük, amint a Stranden magában beszélve sétál a *Három adomány* írásának időszakában. A legtöbb esetben valóban adok némi keletkezéstörténeti háttérrel a művekhez, ami azonban nem jelenti azt, hogy a szövegek *értelmezésébe* is bevonnám ezen életrajzi elemeket. Abban igaza van Sarbu Aladárnak, hogy egy szöveget olvasva gyakran elképzeljük a szereplőt, én viszont úgy gondolom, hogy egy irodalmi elemzésnek nem lehet a tárgya a szövegolvasás alapján a képzeletünkben kialakult kép – ilyen szempontból tehát közömbös, hogy elképzeljük-e Woolfoot a Stranden sétálni vagy sem. Hadd mondjak egy példát, mely annak a veszélyeire figyelmeztet, ha a képzeletünkre hagyatkozunk. Egy külföldi vendégoktató tartott Debrecenben konferenciaelőadást, amelyen rendkívüli hevülettel és sokakat meggyőzve beszélt arról, hogy a *Wuthering Heights*-ban miképp száguld át a lópáncélon lóháton, lobogó hajjal az otthonról kiszabadult (első) Catherine és Heathcliff. Én magam némi megrökönyödéssel hallgattam az előadást, annál is inkább, mert magam is a *Wuthering Heights*-ról beszéltem azon a konferencián, friss volt az olvasmányélmény, és nem emlékeztem ilyen jelenetre, amelyre egyébként az előadó a teljes – egyébként eléggé vulgáris pszichoanalitikai – értelmezését építette. Hazamentem, újraolvastam a regényt, és megállapítottam, hogy nincs ilyen jelenet. Azóta még inkább odafigyelve szövegekkel igyekszem foglalkozni, nem pedig az olvasás következtében a képzeletemben kialakult képekkel. Woolfoot naplójegyzeteit például ugyanolyan értelmezendő szövegekként kezelem, mint bármi mást, és legfeljebb azt nézem meg, hogy amit intencióként megfogalmaz a naplóban, vajon úgy működik-e a szövegben. A kontextust pedig olyan diszkurzív mezőként kezelem, amelynek a határai elkerülhetetlenül érintkeznek az irodalmi szövegekkel, de a kettő közötti kapcsolatot semmiképp sem problémátlan, transzparensen közvetíthető, szemiotikai kódok nélküli folyamatként képelem el – és szándékaim szerint nem is úgy elemzem; úgy gondolom, ez elég fontos különbség az ábrázolás mimetikus felfogásához és a kontextus, szerző és a szöveg közötti kapcsolatok elméleti fordulat előtti felfogásához képest (itt utalnék Catherine Belsey *Critical Practice* című kismonográfiájára, amely egyébként a realista mimézist is radikálisan újraértelmezi, amennyiben azt mondja, hogy a problémátlan mimézisnek tűnő realista elbeszélés is nagyon pontosan leírható narrációs kódokkal operál).

Még mindig Sarbu Aladár opponensi véleményére reagálva, hadd térjek át azokra a pontokra, amelyek a dolgozatom több mint kétharmadát kitevő szövegelemzésekre vonatkoznak, amelyek egyébként saját értelmezésemben a disszertáció lényegét alkotják, hiszen a téziseimet nem a recepciótörténetben vagy az elméleti önpozicionálásban bizonyítom be. Sarbu Aladár több ponton is megkérdőjelezi érvelésem revelatív értékét. Az egyik ilyen pont a belső domesztikus terek szemiotikai értelmezése, amelyet két szempontból is problémásnak tart: egyrészt Henry James már megírta (9. o.), másrészt mert szerinte semmi sem változik *Az években* a szobabelsőkben (mint ahogy a klubban

sem). Ez az értelmezés mintha félreolvasná a szövegemet, én ugyanis egyetlen helyen sem írom, hogy Woolf lenne az első (vagy utolsó) a fikcióbeli belső terek értelmezésében. Mint ahogy azt sem állítom, hogy Woolf harmincas évekbeli szövegei lennének az elsők – vagy utolsók –, amelyek a gyarmatosítás fonákját hoznák a felszínre, úgyannyira nem mondom ezt, hogy a *Felvonások között* értelmezésében magam is utalok Joseph Conrad *A sötétség mélyén* című, Sarbu Aladár által hiányolt kisregényére a dolgozat 275. oldalán (idézek is belőle), mégpedig koloniális kontextusban. De úgy vélem, Sarbu Aladár sem gondolja úgy, hogy Conrad már minden megírhatót megírt a gyarmati tapasztalat összes aspektusáról, vagyis hogy csak azért, mert Conrad írt róla, Woolf ne tehetne volna meg ugyanezt a maga szerintem markánsan különböző módján, és ne beszélhetne más is erről a témáról. Woolf szerintem azzal folytatja a conradi témát, hogy alaposabban és részletesebben végigviszi azt, ami Conradnál csak sugallat: a nők bennefoglaltságát és cinkosságát a koloniális vállalkozásban.

Sarbu Aladár azt is hiányolja (11. o.), hogy az angol vidék értelmezésében nem soroltam fel mindazokat, akik az ipari forradalmat követő időszakban hozzájárultak ahhoz, hogy az angol vidék toposza létrejött az angol irodalomban és kultúrában, illetve éppen azért, mert az angol vidék fogalma minimum két évszázadra visszavezethető, amellel érvel, hogy semmi köze a háborúhoz, az akutálpolitikához. Neveket valóban nem sorolok a Woolfot megelőző két évszázadból, megtette ezt például Raymond Williams emlékezetes *The Country and the City* című 1973-as könyvében, és azóta is nagyon sokan; felesleges lett volna felmondani ezeket a viszonylag jól ismert dolgokat. Egyetlen újabb példa: Alexandra Harris *Romantic Moderns* című, 2010-ben megjelent könyve (Sarbu Aladárral ellentétben én magam egyébként úgy vélem, hogy inkább Wordsworth, mint Coleridge az, aki jelentékenyen hozzájárult az ártatlan vidék mítoszának kialakításához). A témának csak azokra a vetületeire tettem rövid történeti utalást, amelyeket ebben a konkrét esetben relevánsnak véltem: megidéztem az ókori villát és Árkádia képét, valamint utaltam a tizennyolcadik század második felében kialakuló tájkertészetre is, amelyet ugyanolyan szimulákrumként értelmezek, mint az angol vidék általános fogalmát. De nemcsak azért nem tértem ki a Sarbu Aladár említette szerzőkre, mert rendkívüli módon megterhelte volna a dolgozatot, hanem azért sem, mert azt gondolom, az angol vidéknek nincs olyan jelentése, amelyet egyszer s mindenkorra teljesen rögzíteni lehet. És azért sem idézem őket, mert a legkevésbé sem gondolom, hogy Woolf *Felvonások közöttje* a Sarbu Aladár által felsorolt szerzőkhöz hasonlóan organikus közösségként képzelné el a vidéki közösséget – épp ellenkezőleg (v.ö. Harris 110). Engem épp az érdekelt, hogy a *Felvonások között* miképp használja ezt a toposzt, és mivel a szöveg indító jelenete egyértelműen beírja a természetet a háborúk kontextusába, és nemcsak azért, mert a szöveg által megjelenített nap 1939 egyik júniusi vasárnapja (amelyet viszont már 1940–41-ből, azaz a háborús évekből visszatekintve idéz meg a szöveg), hanem azért is, mert a szövegben a – már emlegetett – emésztőgödör helyéül a természet látszólag háborítatlan részletét szemelik ki, amely azonban épp háborús sebeket hord magán: „az emésztőgödörnek kiválasztott hely, ha jól hallotta, a római úton van. Repülőről, mondta, még mindig lehet látni, az egyértelmű sebhelyeket, az ősi brit törzsek nyomát, a rómaiakét, az Erzsébet-kori nemesi kúriáét és az ekéét, amikor művelés alá vették a hegyoldalt, hogy a napóleoni háborúk idején búzát termesszenek.” (*Between* 5) Ennek alapján talán el lehet fogadni, hogy a háborítatlan angol vidék képébe a szöveg

egyértelműen beleírja a háborút is, azonban nem kizárólag úgy, ahogy oppensem értelmezi, vagyis aktuálpolitikai értelemben, hanem – mint érvelek – részben a háború révén az egész angol történelem kontextusa jelen van. Nem mellékesen konkrét formában is megjelenik a szövegben a háború: egy vadkacsaraj-alakban (azaz: támadókötélként) elhúzó repülőgépraj (*Between* 119) alakjában. És opponensem ellentétben (aki többször is megemlíti a nosztalgiát mint a huszadik század első felére jellemző attitűdöt) én egyetlen helyen sem állítom azt, hogy ezek a szövegek nosztalgikusan viszonyulnának akár a viktoriánus korhoz, akár az angol vidékhez. Épp ellenkezőleg: abban látom Woolf harmincas évekbeli szövegeinek az érdekességét, hogy megbontják az angol kultúra különböző rétegeihez való „természetes” viszonyt, amelynek része a Sarbu Aladár által említett nosztalgia is mind az „ártatlan” vidéki Anglia, mind a viktoriánus kor iránt (az ártatlan szó jelentését például mindenütt látszólagosnak, konstruálnak értelmezem a dolgotban, és legtöbbször idézőjelbe is teszem).

Sarbu Aladár szóhasználati-terminológiai kérdéseken túl egy túlírt részre is felhívja figyelmem (11. o.). Belátom, néha hajlamos vagyok a túlírásra, és köszönöm, hogy erre figyelmeztet. Stílusomnak ez a vonása talán épp abból a módszerből fakad, amelyet másik opponensem, Zsadányi Edit elemzéseim erényének tart: a szálakra szedő szövegelemzésből. Ő az, aki mintaszerűnek tartja azt a részt *Az évek* elemzésében, amelyről Sarbu Aladár azt gondolja elemzésem elolvasása után, hogy semmi sem változott: a nők tere a nappali, a férfiaké a klub. Ismétlem, a túlírtóság vádját elfogadom, ha azonban *Az évek* közel négyszáz oldalnyi szövegeinek csak ennyi lenne a konklúziója a belső terekkel kapcsolatban, akkor talán még én sem tudnék közel tizenháromezer szót írni ennek a két térnek a szövegbeli szerepéről. A változatlansággal szemben éppen azt állítom, hogy például a nappali a szövegben sokszoros átalakuláson megy át, s a folyamat lenyomata annak, ahogy a szövegben a nemi kódok, a női alakok és szerepek is átalakulnak, és ahogy megváltoznak a nemek közötti kapcsolatok is.

A carlyle-i történelemszemléletről Woolf szövegeiben: Sarbu Aladár kritikával illeti Woolf történelemszemléletét és azt, ahogyan én ezt a szemléletet Carlyle híressé vált nagy emberek nagy tetteivel jellemezhető koncepciójához kötöm (9. o.). Opponensem, miközben azt fogalmazza meg problémaként, hogy „Carlyle a patriarchális rend jellegzetes figurájaként jelenik meg”, amellezt érvel, hogy „Carlyle a vezérelvű társadalom híve volt”, márpedig „a harmincas években a nagy ember romantikus ideája vezsedelmes muníció volt a diktátorok, Hitler, Mussolini, Sztálin igazolására, s elutasítása a liberális társadalomeszmény védelmét is szolgálta” (10. o.), de mindeközben mintha nem venné észre, hogy Woolf hajszálpontosan ugyanezt mondja a *Három adomány* című esszéjében, amelyben a beszélő pozíciója egyértelműen leírható az antifasiszta jelzővel. Woolfnál viszont van egy csavar – és gondolatilag épp ez a legérdekesebb része az esszének: Woolf hihetetlen logikai szigorral vezeti végig azt a gondolatmenetet, hogy nincs *lényegi* eltérés a patriarchális hierarchikus berendezkedés és a fasiszta diktatúrák között – az eltérés csak mennyiségbeli. Ezzel a maga módján megelőlegezi a frankfurti iskola (például Adorno) modernitáskritikáját, és így válik nála a fasiszta diktátor előképévé annak az Elizabeth Barrettnek az apja is, akinek regényes-parodisztikus életrajzát a korszak kisregényében, a *Flushban* is megírta Woolf. Tehát Woolfnak éppen az volt a problémája Carlyle-lal, mint amit opponensem is problémásnak

tart Carlyle gondolkodásában, csak Woolf egy lépéssel továbbvitte a gondolatot, és azt is végiggondolta, hogy a carlyle-i koncepciónak milyen hatása van arra, hogy a nők miképpen válhatnak a történetírás részeivé, ahogyan azt is, hogy a carlyle-i szemlélet miképpen hat ki a nők nyilvános szerepvállalási lehetőségeire, és miközben összeköti ezt a két szempontot, tovább is viszi, és azt állítja, a fasiszta diktatúrák létrejöttének a lehetősége strukturálisan bele van kódolva a patriarchális szemléletbe. És ami bizonyos osztályok kirekesztettségét illeti: az osztályszemlélet valóban vakfoltja Woolfnak, de véleményem szerint ez nem jelenti azt, hogy ez a vakfolt hiteltelenítené mindazt, amit a nők patriarchátusbeli helyzetéről állít (még akkor is, ha azt nem a harmadik hullámos feminista interszekcionalitás szemszögéből teszi).

Opponensem kifogásolja azt is, hogy a *Három adomány* esszé elemzésekor elsősorban a retorikára összpontosítottam. Valóban így van. Az esszé tartalmi érveivel azért nem foglalkoztam, mert – a dolgozat témájának megfelelően – ebben az esetben is elsősorban a retorikai megoldások érdekeltek: az, ahogyan az esszé beszélője létrehozta a maga beszédpozícióját, tehát nem az opponensem által „feminista agitációnak” (10. o.) nevezett téma. Természetesen tisztában vagyok vele, hogy 1938-ig, az esszé „mindeddig”-jéig már közel másfél évszázadnyi feminizmustörténelem lezajlott, azonban az esszé beszélője nem ugyanazt a pozíciót foglalja el – saját önmeghatározása szerint sem – mint az első hullámos feminizmus képviselői. A *Három adomány*ban ugyanis nem közvetlen feminista érvelésről (ld.: „feminista agitáció”) van szó, ugyanis az esszé fikciója szerint a beszélőnek válaszolnia kell egy levélre, „mely talán egyedülálló az emberi levelezés történetében, hiszen ezt megelőzően ugyan mikor is tette fel egy tanult férfiú azt a kérdést egy nőnek, hogy szerinte miképp kerülhető el a háború”. A levél által létrehozott beszédhelyzet pedig radikálisan eltér Wollstonecraft – és általában a 19. századi feminista gondolkodók, hogy csak a brit szigetekről származókat említsek –, Barbara Bodichon, Josephine Butler vagy Francis Power Cobbe beszédpozíciójától, amely a nemek közötti ellentét retorikájával írható le. Ugyankor eltér attól a feminista pozíciótól is, amelyet a WSPU (Women’s Social and Political Union), a legradikálisabb angol szüfrassettségi nőszervezet fioglalt el az első világháborúban, amikor – emlékezetes módon – felfüggesztette tevékenységét a háború idejére, mondván, hogy a női választójog kérdését alárendelik a háza háborúbeli érdekének. Ehhez a két momdellhez képest a *Három adomány*beli beszélő másképp pozicionálja önmagát: egy tekintélyes férfibeszélő által megszólítva vonódik be a mindaddig férfiasnak számító téma megvitatásába, amit a beszélő az esszé retorikai stratégiák révén is tematizál oly módon, hogy mindvégig reflektál arra, hogy ebben a politikai beszédhelyzetben miképpen képződnek meg az alanyok, a politikai alanyok, mit jelent az én, és mit jelent a mi, és mindennek milyen tartalma van. Az esszé hangsúlyosan a feminizmus első hulláma *utáni* beszéd- és politikai helyzetre reflektál: arra, hogy mit jelentett a nők felsőoktatásba való bejutása, a választójog elnyerése, a középosztálybeli nők belépése a munkaerőpiacra – és mindennek következtében mit jelent az, hogy egy tekintélyes férfi efféle kérdést tesz fel egy nőnek. A kérdésnek – és a válasz retorikájának – az a tétje, hogy miképp lehet valaki – egy nő – úgy része a nyilvános szférának, hogy egyúttal ne vonódjon teljesen bele a férfitársadalomba; miképp tudja megőrizni a megszólalás és a nézőpont másságát, miközben azzal kell szembesülnie, hogy ő maga is része lett a maszkulinként konstruálódott nyilvános szférának. A *Három adomány* tehát nem a női emancipáció

hagyományának szövege, a politikai megszólalási pozíció nem erre vonatkozik, hanem a fent vázolt beszélői pozíció politikumára, amely ráadásul reflektál is az esszéhagyományra – ezért ezt járom körül elemzésemben.

Hadd válaszoljak másik két opponensem további felvetéseire és kérdéseire is. Zsadányi Edit két dolgot hiányol a dolgozatomból: egy komolyabb összegzést és a nyitást a harmincas évekbeli egyéb szövegek felé. A kétféle hiány összefügg egymással, és azt hiszem, opponensem a dolgozat talán legfontosabb hiányára tapint rá. Mindenki tudja, hogy lezárást írni a legnehezebb, hiszen addigra azt érzi az ember, hogy már harmadjára kellene elmondania ugyanazt (tézis, kifejtés, majd konklúzió), ráadásul az írás pillanatában talán nincs is akkora rálátás arra, hogy valójában mit is csinált a dolgozatíró. A lezárás, a konklúzió pedig paradox módon egyúttal a nyitásnak a helye is, a dolgozat zárt rendszerén túlmutató kapcsolódási pontok kereséséé, amelyek viszont ott könnyen sebezhető felületté válnak, hiszen leginkább csak kinyilvánításszerű állításokban lehet ezt a nyitást megfogalmazni, az alátámasztásra kevesebb lehetőség van. Természetesen az elemző fejezetekben is gyakrabban ki lehetett volna tekinteni a woolfi korpuszból, azonban a választott szerkezet: az, hogy az elemző fejezeteket egy-egy szöveg értelmezésének szenteltem, egyúttal be is zárja ezeket a szövegeket a maguk világába. A retorikai elemzéshez viszont épp erre volt szükségem, ráadásul az alapvető célom az volt, hogy magukat a woolfi szövegeket – azokat egy korpusznak tekintve – próbáltam összekapcsolni, összefüggéseket megláttatni. Lezárásom épp ebből következően, elismerem, hiányérzetet hagy maga után, azonban valóban újabb monográfia témája lenne annak feltérképezése, hogy az ebben a disszertációban vázolt harmincas évekbeli woolfi szövegpoétikai és kulturális tematika milyen viszonyban áll például olyan kortárs írók, mint Elizabeth Bowen vagy Rosamond Lehmann szövegeivel. Izgalmas kérdésnek tűnik például összevetni Bowen *The Heat of the Day* című regényét (még ha kicsit később írta is: 1948-ban) *Az évekkel* és a *Felvonások között*-tel egyaránt, mert a Blitz időszakába helyezett Bowen-regény legalább annyira az idő (a történelmi idő) kérdésével – az idő fikcióbeli elbeszélési lehetőségével – foglalkozik, mint *Az évek*; legalább annyira az egyéni és a kollektív identitás kérdéséről szól, mint a *Felvonások között*, legalább annyira London-regény, mint *Az évek*, és legalább annyira fontos benne a nemzetet létrehozó diszkurzus, mint a *Felvonások között*ben. Szintén fontos kérdés, hogy a harmincas évekbeli Woolf-szövegek – Woolf „middlebrow”-tól való irtózásának ellenére – milyen viszonyban állnak a korszak többnyire „női” „middlebrow” irodalmával, például Daphne du Maurier-vel, akinek a *Rebeccája* (magyarul: *A Manderley-ház asszonya*) szintén intertextuális újraírási kísérlet – a *Jane Eyre*-é. Azt gondolom, sokkal több közük van egymáshoz, mint amennyire Woolf azt hajlandó volt elismerni.<sup>3</sup>

Szintén érdekes lenne összevetni a szövegeket azzal, amit bizonyos kritikusok (nemzet)mitologizáló tendenciának tartanak a harmincas évekbeli szövegekben. Dolgozatomban elég egyértelműen vitatkozom Joshua Estyvel, aki egy tanulmányában is,

<sup>3</sup> Ezt írja „Middlebrow” című esszéjében: „De ha az Ön recenzense, vagy bármely más recenzens arra merészel utalni, hogy én South Kensingtonban lakom, beperelem rágalmazásért. Ha bármely emberi lény, férfi, nő, kutya, macska vagy félig eltaposott féreg engem »middlebrow«-nak merészel nevezni, fogom a tollamat, és agyonszúrom vele.” (*Collected Essays IV*. Szerk. Leonard Woolf. London: Chatto and Windus, 1969. 203)

és egy monográfiájában is<sup>4</sup> azt az álláspontot képviseli, hogy a kései modernizmus szövegeiben az egyik alapvető attitűd a múlt iránti nosztalgia, amelynek egyik megnyilvánulási módja a mítosz(újra)teremtés. Én ezzel az állítással komolyan vitatkozom, legalábbis ami az Esty által is elemzett *Felvonások között*re illik, azonban bizonyára hasznos tanulságokkal szolgálna az Esty-féle elemzésekbe bevont további szövegek és szerzők (Powys, T.S. Eliot, Forster) értelmezése is. Hogy Esty állítása velük kapcsolatban sem feltétlenül állja meg a helyét, arra bizonyíték az is, hogy az én *Felvonások között*-elemzéseimmel párhuzamosan a magyar anglistikában Reichmann Angelika Powys *Glastonbury Romance*-ával kapcsolatban vet fel nagyon hasonló kérdéseket, cáfolva a nosztalgikus attitűd uralmát ebben a szövegben is, amely egyébként eléggé elterjedt nézetnek tűnik, hiszen például Sarbu Aladár is többször emlegeti opponensi véleményében a nosztalgiát mint meghatározó attitűdöt. Harmadik – és a Woolf-szakirodalomban sokáig gyakorlatilag elképzelhetetlennek tűnő – vonal lehet annak a vizsgálata, hogy a harmincas évekbeli „Woolf”, akinek politikailag-esztétikailag az egyik kulcsszövege a disszertációban is emlegetett „A ferde torony” című esszé, miképpen viszonyul azokhoz a sokszor explicit módon is politikai elkötelezettségű írókhoz, akiket sokáig Woolf – illetve általában a huszas évek magas modernizmusának sokszor öncélú narrációs kísérletezésként értelmezett – ellentétéként volt szokás felfogni (pl. Orwell, Isherwood, Powell, Graham Greene stb.). Nem gondolom, hogy Woolf harmincas évekbeli szövegeinek újraértelmezése megoldja a harmincas évek mint meglehetősen eklektikus korszak problémáját, azonban talán a fenti három összefüggérendszer alaposabb vizsgálata felszínre hozhat eddig rejtve maradt összefüggéseket.

Ezzel elérkeztem a Zsadányi Edit által felvetett korszakfogalomhoz és -problémához. Nem vagyok a korszakolás nagy híve – ezért sem helyeztem a dolgozat érvelésének középpontjába a harmincas évek mint korszak fogalmát, bár valóban megemlítem azt a lehetőséget, hogy a harmincas évek szövegeinek újraértelmezése az általam választott szempontból akár új korszakot is alkothat a Woolf-életműben. Azért nem kedvelem a korszakolást, még akkor is, ha elismerem, kétségtelenül segít a tájékozódásban és fogalmi megragadásban, mert többnyire több a korszakfogalomba nem illő elem, mint a beleillő, hiszen minden korszakfogalom valamiféle homogenitást rendel egy heterogén szövegegyütteshez, minek következtében a fogalomba nem illő szövegek láthatatlanná vagy legalábbis „problémává” válnak. Azt gondolom, erre kiváló példa a modernizmus fogalmának újragondolása az elmúlt évtizedekben. Ha mégis korszakként tekintek Woolf harmincas évekbeli szövegeire, akkor – Sarbu Aladárral vitatkozva (1. o.) – ragaszkodnék hozzá, hogy az *Orlandót* és a *Saját szobát* annak ellenére, hogy *A világitótorony* és *Hullámok* között írta őket Woolf, lényegileg a harmincas évek prózapoétikájához és kulturális politikumához soroljam (azt pedig lényegtelennek tartom a „harmincas évek”-fogalom szempontjából, hogy a *Hullámok* 1931-ben jelent meg), hiszen az *Orlando*, bár valóban kitágítja az emberi időt négyszáz évre, csak ritka pillanatokban él a modernista tudatfolyamtechnikával (mint pl. Orlando születési fájdalmainak leírásakor), és az egyéni szubjektumot a harmincas évek szövegeihez hasonlóan a kulturális diszkurzív

---

<sup>4</sup> Esty, Joshua D. „Amnesia in the Fields: Late Modernism, Late Imperialism, and the English Pageant-Play”. *ELH* 69.1 (2002): 245–76., és Esty, Joshua D. *Shrinking Island: Modernism and National Culture in England*. Princeton: Princeton University Press, 2004.

gyakorlatok, nem pedig az egyéni intraszubjektív heterogenitás eredőjeként fogja fel. Emellett a harmincas évekbeli szövegekhez hasonlóan, az *Orlandónak* is alapvető eleme a műfajparódia és általában a hagyományra való reflektálás, mint ahogy a *Saját szoba* beszélője is – a *Három adományéhoz* hasonlóan – destabilizálja önmaga tekintélyi pozícióját önreflexív retorikai gesztusok sorozatával.<sup>5</sup>

Zsadányi Edit felteszi azt a kérdést, hogy szerintem ez a szövegpoétika és egyúttal szövegpolitikum vajon a modernista vagy a későmodern jelzővel illelhető. Azt gondolom, erre a kérdésre csak a két fogalom előfeltevéseinek igen gondos körüljárása és az eredménynek a Woolf-szövegekkel való összevetése után lehet válaszolni. Mi több – hogy megfordítsam Zsadányi Editnek az én szövegem alakulásáról szóló metareflexióját – nemcsak a közelítés hozza létre a tárgyat, hanem maga a tárgy is alakítja a közelítés fogalmát – illetve ebben az esetben a közelítés fogalma válik tárggyá. Tehát attól függően, hogy Woolf ezen szövegeit a modernista vagy a későmodern jelzővel illetjük, az magának a két fogalomnak a tartalmát, jelentését is módosíthatja. Természetesen egyetértek azzal a felvetéssel, hogy mindazok a materiális kulturális gyakorlatok, amelyeket opponensem felvet (azaz tömegkultúra, materiális kultúra, politikum, nemi szerepek, a technikai eszközök hatása, az életmód változása, stb.), alapvetően megváltoztatták modernizmusképünket, így Woolf-képünket is,<sup>6</sup> és hajlok arra, hogy azt mondjam, a harmincas évekbeli szövegek is modernista szövegek, azonban talán ezen a kibővített/újraértelmezett modernizmuson *belül* érdemes elkülöníteni Woolf esetében a magas (elit) modernizmust (többé-kevésbé a trilógiát, a *Jacob szobájával* kiegészítve) és ezt a későmodernként is értelmezhető korszakot, az *Orlandóval* és a *Saját szobával* kibővített többé-kevésbé „harmincas éveket”, a maga speciális politikumával és poétikájával.

Utóbbi besorolás elvezet ahhoz a kérdéshez is, amelyet – egymáshoz hasonlóan – Zsadányi Edit és Bókay Antal is felvet, és amely a huszas és a harmincas évek woolfi szövegeinek egymáshoz való viszonyára vonatkozik. Zsadányi Edit azt kérdezi, hogy a két woolfi korszak közötti, a kritika által létrehozott – és a saját szövegemben is megjelenő – ellentét nem értelmezhető-e inkább folyamatként, amennyiben „a szubjektivitás többrendbeli megelőzöttségének és konstruáltságának belátásá[ról]” (6. o.) szól mindkét korszak, és csak hangsúlyeltolódás van az egyéni és a kollektív szint között. Bókay Antal pedig úgy köti össze a kettőt, hogy szerinte a *Felvonások között* elhárítja a szelf heterogenitásának megmutatását, és ő ebben látja a *Felvonások között* viszonylagos sikertelenségének okát, illetve azt a kérdést teszi fel, „[v]ajon nem arról van-e szó, hogy az angol nemzeti identitás szerepe nemcsak kifejt, keretet ad egy személyes sorsrekonstrukcióhoz, hanem egyben el is fed, el is hárít valamit. A közösség »unheimlich«

<sup>5</sup> Erről ld. *Mért félünk a farkastól? Feminista irodalomszemlélet itt és most*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007., 36-54.

<sup>6</sup> Csak néhány ilyen szemléletű releváns kötet a disszertáció bibliográfiájából, melyek nagy hatással voltak szemléletemre: Caughie, Pamela L., szerk. *Virginia Woolf in the Age of Mechanical Reproduction*. Border Crossings, Vol. 6. New York, London: Garland Publishing inc., 2000.; Suzette Henke, David Eberly, szerk. *Virginia Woolf and Trauma: Embodied Texts*. New York: Pace University Press, 2007.; Hussey, Mark, szerk. *Virginia Woolf and War: Fiction, Reality, and Myth*. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1991.; Pawlowski, Merry M., szerk. *Virginia Woolf and Fascism: Resisting the Dictator's Seduction*. Houndmills: Palgrave, 2001.; Spiropoulou, Angeliki. *Virginia Woolf, Modernity and History: Constellations with Walter Benjamin*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.



élménye vajon nem inkább eldolgozza, szublimálja a személyes unheimlich tartalmakat és ezzel elkerüli a XX. századi kultúra radikális új irányát, szükségletét, mely a szelf heterogén összetevőinek átéléséhez és megjelenítéséhez vezetett?” (7. o.). Bár Zsadányi Edit és Bókay Antal kérdésfelvetése igen hasonló, van egy alapvető különbség kettejük véleménye között: míg Zsadányi Edit az egyéni és a közösségi énré fókuszáló szövegek egymásutániségében nem tételez értékhierarchiát, addig Bókay Antal megfogalmazása a magas modernista regények heterogén szelfjének a komplexitását teszi meg mércének, és ahhoz képest tűnik sikernek vagy sikertelenségnek a *Felvonások között* (és szerintem a harmincas évek szövegei közül még *Az évek* és a *Három adomány*) közösségi(bb) énje. Dolgozatom – és úgy vélem, az elmúlt húsz esztendő modernizmuskutatója általában – ezt a hierarchiát akarja lebontani (azaz hogy a magas modernizmus referenciaként, viszonyítási pontként működjön), hiszen a heterogén szelf összetettsége a modernista regényekben éppen a kísérletező modernista narráció következménye. Tehát ez a kérdésfelvetés bár elcsúsztatja a modernista formáról a hangsúlyt a forma következtében létrejövő szövegbeli szubjektumra, a megjelenítés kódját – s ekképp a szubjektum létrejöttének a kulcsát – mégis a modernista narrációs technika szolgáltatja, ami viszont továbbviszi a mélység és felszín közötti hierarchiát is. Én úgy gondolom, hogy a harmincas évekbeli szövegek egy része (*Az évek* és a *Felvonások között*) elmozdulnak egy fenomenológiai irányba, amennyiben lemondanak a szubjektum pszichikai rétegzettségének közvetítéséről, és – elsősorban a *Felvonások közöttben* – szinte külső kamerászerűen rögzítik az eseményeket.

Ez a módszer, hozzáteszem, nem idegen Woolf korai kísérletezésétől, hiszen ezt látjuk a korai kisprózai szövegben, a „Kew Gardens”-ben, ahol egy teljesen személytelen narrátor (bizonyos kritikusok szerint egy fűszálon éppen átkelni próbáló csiga) szemszögéből látjuk és halljuk, teljesen szenvtelenül, a botanikus kert ösvényen elhaladó négy párt és beszélgetésüket. Ezt én magam is a kísérletező magas modernista prózatechnika előfutáraként értelmeztem,<sup>7</sup> amennyiben a nézőponttechnika egyik változatának tekinthető, azonban most úgy gondolom, hogy sokkal inkább a *Felvonások között* permanens parabázis által létrehozott sokszoros iróniára épülő narrációs technikáját vetíti előre (vagy azt is). És hasonlóképp: Woolf „Solid Objects” című szintén korai kisprózája a dolgok szubjektív szemléllő által létrejövő létmódjára kérdez rá. Ez pedig elvezet ahhoz a kérdéshez, hogy az egyéni szubjektum heterogén rétegzettségének – ha úgy tetszik: a pszichikai működések szempontjából „mindentudó” – elbeszélői technikája helyett létrejövő valóban „felszínesebbnek” tűnő közösségi ének és az ezekre alapuló szövegek a harmincas évekbeli woolfi korpuszban vajon milyen tartalmat közvetítenek és milyen olvasói tapasztalatot és élményt ajánlanak fel az olvasónak. Ilyen szempontból egyetértek Zsadányi Edittel, hogy a huszas és a harmincas évek szövegeit lehet egymás folytatásaként (az egyéni és a kollektív én váltásaként) is tekinteni, azonban azt gondolom, hogy a „tárgy” szemléletét illető váltás és az amögött rejlő elbeszélői technika legalább olyan fontos eleme ennek a történetnek. A harmincas évek regényeit talán úgy is lehet olvasni, hogy a *Flush* többszörös nézőponttechnikájú elbeszélését, amelyek közül a kutya nézőpontja defamiliarizálja az emberi világot, követi *Az évek* – szerintem látszólag

---

<sup>7</sup> ‘The Snail and The Times: Three Stories “Dancing in Unity”’. *Hungarian Journal of English and American Studies*. 3.2 (1997): 189–198. (utánközlés: ‘The Snail and The Times: Three Stories “Dancing in Unity”’. *Short Story Criticism*. SSC 79. Detroit: Thomson Gale, 2005. 205–11.).

– mindentudó, de nagy mértékben fragmentált külső narrátori elbeszéléstechnikája, amelyben szintén igen nehéz olyan tematikai vagy cselekményelemre vagy szereplőre alapuló fókuszot találni, amellyel azonosulni lehet; majd lezárja a sort a *Felvonások között* szenvtelen kameraszzerű narrációja, mely nem ajánl fel az olvasónak semmiféle azonosulási lehetőséget sem az egyén, sem a nemzet vagy a kulturális identitás fogalmi köré rendezett közösség szintjén. Az elbeszélői technika pedig választ ad talán Bókay Antalnak arra a kérdésére is, hogy miért nem lett népszerű regény a *Felvonások között*. A tudatfolyamtechnikával ellentétben, amely a primér olvasmányélmény szintjén egyértelmű azonosulási pozíciót ajánl fel azzal a szereplővel, akinek a tudatfolyamába belehelyezkedünk, az utolsó regény sokszoros iróniája, amely ráadásul teljesen destabilizálja, kibillentíti és – a zárókép metaforáját kölcsönvéve – üvegcserepekre töri a szelfet konstruáló diszkurzusok minden elemét, olyan fiktív világot hoz létre, amely egyszerre előlegezi meg az abszurd dráma groteszkjét, a francia új regény elidegenedettséget és a posztmodern bizonyos szövegeinek legsötétebb szarkazmusát. Tehát nem gondolnám, hogy ebben a szövegben a közösség az „unheimlich” szublimálásával elfedné „a szelf heterogén összetevőinek átélésé[t] és megjelenítésé[t]”, s ekképp blokkolná a szöveg sikerét (Bókay 7 – kiemelés tőlem), inkább azt mondanám, hogy az én olvasatomban az „átélést” mint olyat fel sem ajánlja a szöveg: mintha éppen az átélés lehetőségét akarná elvenni az olvasótól annak érdekében, hogy mindenképpen az ironikus külső szemlélő pozíciójába helyezze. Ez pedig olyan sokszoros otthontalanságot hoz létre a szövegben, amely igen megnehezíti az olvasói befogadást.

*Az évek* ilyen szempontból természetesen másképp működik, hisz a *Flush* mellett ez a regény volt a legnépszerűbb megjelenésekor, és ez az, amelyet sok kritikus realista regényként értelmez. Bókay Antal is így gondolja, és azt a kérdést is felteszi, hogy „[m]iért adta fel Woolf a *Pargiters* koncepcióját? Merthogy eredetileg az volt az elképzelése, hogy a regény és az esszé egyetlen művet alkotott volna, vagy össze akarta olvasztani a referenciálist a fikcionális narratívával. Nem nagy bukás és visszavonulás volt ez a sikertelenség Woolf számára? Nem ez a kudarc hozott létre egy nem túl jelentős, de meglehetősen népszerű (ebben az értelemben némiképp kommersz) regényt és egy okos, de mégiscsak hagyományos esszét?” (5. o.) A *Pargiters* szövegkezdeményeit is kiadták,<sup>8</sup> és annak a szövegnek az alapján arra következtettek, hogy Woolf éppen azt akarta elérni a kétféle szöveg szétszedésével, hogy a fiktív fejezeteket *ne* az esszészzerű kulturális-történelmi elemző részek fiktív, de realista-realisztikus ábrázolásaként olvassák. Szerintem az volt a dilemma a szerkezet kialakításakor, hogy az esszérészek és a fiktív részek mennyire rezonálnak egymásra, mennyire legyenek összhangban. Ugyanis ha nagyon párhuzamosak lettek volna, akkor a kétféle szöveget egymás problémátlan tükörképeként is lehetett volna értelmezni, ha pedig nem lettek volna párhuzamban, akkor az túlságosan is talányos, nehezen értelmezhető, motiválatlan szerkezetű szöveget hozott volna létre; további kérdésként felveti a szöveg az esszé és a fikció határainak kérdését, ami – ismerve a Woolf esszéi és fiktív szövegei közötti viszonyt<sup>9</sup> – nem is meglepő. A szövegben az esszéket követik a fejezetek, és a kétféle szöveg viszonya váltakozik, elcsúszik. Az első esszé végén például mintha „valós”

<sup>8</sup> Woolf, Virginia. *The Pargiters: The Novel-Essay Portion of The Years*. Szerk., bev. Mitchell A. Leaska. New York: New York Public Library, 1977.

<sup>9</sup> Korai példa a „Mr. Bennett és Mrs. Brown” című esszéjében és az „Unfinished Novel” című fiktív szövegében található számtalan tematikai és retorikai párhuzam és azonosság.

családként vezetné be a Pargiter-családot, majd az első fejezet már a fikció világában megjelenő Pargiter-családdal kezdődik. Máshol pedig a szöveg nem tud ellenállni a woolfi esszé egyik alapelemének: annak, hogy kis parabolákkal, minitörténetekkel világítja meg az analitikus érvelést, amivel elmossa az esszé és a fikció közötti határokat. Mi több, az esszérészekben a fiktív történet szereplőit mozgatja és elemzi, amit sokféleképpen lehet érteni: úgy is, hogy játszik az olvasójával az esszé „valósága” és a fikció közötti határok elmosásával; úgy is, hogy az esszében szinte a realista regény valóban mindentudó narrátoraként értelmezi a fiktív részek szereplőit olyan szempontból, ahogyan a fiktív részek nem; úgy is, hogy az esszérészek szinte posztmodern jegyzetek a fikcióhoz; de úgy is, hogy az esszé és a fikció közötti határok elmosása azt jelenti: a fikció valamiféle objektív valóság realista megjelenítése. Ez a fajta értelmezési sokszínűség akár érdekes is lehet(ett volna), de a szövegeket látva azt gondolom, épp a woolfi – fiktív elemeket is sokszor használó – esszé és a fikció egymás mellé tétele olyan mértékben omlasztotta volna be a kettő közötti határokat, hogy az talán már a kétféle műfaj egymásra reflektálásának, a szövegek közötti játéknak a lehetőségét is elvette volna. Ha ezt nézzük, akkor kudarc, hogy a *Pargiterst* végül nem fejezte be, ez a kudarc viszont, úgy gondolom, a jellegzetes woolfi esszé retorikájából következik.

Ami pedig *Az évek* elbeszéléstechnikáját illeti: nem állítom, hogy kísérletező prózáról van szó, pusztán csak annyit mondok, hogy a szöveget nem lehet annyira egyértelműen realista regénynek sem tekinteni, mint ahogy az a kritikai értelmezésben kanonizálódott. Az én értelmezésemben ebben az esetben a woolfi szöveg megtöri a realista regény transzparensnek ható narrációját, aminek az egyik legfőbb eszköze a szöveg szerkezete. A sokszor fejezeteket nyitó, de a fejezeteken belül az egyes cselekményszálak közé is beékelődő közjátékok a *Hullámok* közjátékait idézik meg, de annak az elvontságát áthelyezik az angolság toposzainak a közegébe. Azt is fontos szerkezeti törésnek tartom, hogy a családregegy öltésmentes felszínét minduntalan megtöri az évek teljesen esetleges egymásutánja, amely egyúttal újraírja a történelem nagy narratíváit is (pl. mimimális teret kap az első világháború). A térmontázson és a sokszorosán tördelt szerkezeten mint a transzparens narrációt megtörő eszközökön túl a szöveg minduntalan reflektál a műfajokra (családregegy, etikettregény, történelmi regény), játszik azok klasszikus elemeivel, halmozza az angolság toposzait, ami – az én értelmezésemben – paradox módon éppen ezeknek a toposzoknak és műfajoknak a nem magától értetődő mivoltára, textuális-kulturális kódjaira hívja fel a figyelmet, s ekkép véleményem szerint leírható Catherine Belsey fogalmát alkalmazva kérdő szöveggé, amennyiben Belsey szerint a két szövegtípus között az az egyik legalapvetőbb különbség, hogy a kijelentő szöveg illuzionista, hiszen a valóság illúzióját kelti a privilegizált beszélő státusából fakadó diszkurzív hierarchia következtében, valamint amiatt is, hogy elfedi önmaga textuális kódjait, míg a kérdező szöveg alapvető működési módjának azt a vonást tartja, hogy hiányzik belőle a kizárólagosan privilegizált beszédmód, illetve azt, hogy aláássa önmaga illuzionizmusát, és felhívja a figyelmet önmaga textualitására (92).<sup>10</sup>

És végül a „vicc”, a *Flush* – csak azért, hogy a kánonban elfoglalt helye megmaradjon. Bókay Antal több, szerintem részben egymással összefüggő kérdést tett fel ennek a szövegnek az elemzésével kapcsolatban. Arra nagyon könnyű válaszolni, hogy véletlen-e,

<sup>10</sup> Belsey, Catherine. *Critical Practice*. London, New York: Methuen, 1980.

hogy Flush valóban azon a napon tűnt el, amikor a szöveg is teszi az eltűnését. Nem, nem véletlen: Woolf nagyon alapos filológiai előmunkákat végzett a szöveg írásakor. Ugyanakkor sok helyen át is alakította a történetet: bár Flush a valóságban háromszor rabolták el váltságdíj reményében, a kisregény a hármát egyetlen esetben sűriti bele. Ennél talán fontosabb az a kérdés, hogy miért csak a szöveg első fejezetét elemzem, nem lenne-e valami a szöveg további részeiben, elsősorban az olaszországi jelenetekben, amely nem írható le az apa-lány öedipális konfliktussal, és vajon a kutya fiktív életrajza nem „a női heterogenitás elfojtott jelei[t]” (Bókay 5) hivatott-e elmondani. Ugyan ez így megfogalmazva nincs benne a dolgozatban, ezzel teljesen egyet tudok érteni, annál is inkább, mert a *Flush*-kritika visszatérő eleme, hogy Flush Elizabeth Barrett – és minden nő – alteregójaként értelmezhető, mint ahogy az is, hogy a szöveg teleológiája a londoni bebörtönözöttségéből – az angol irodalomban szinte közhelyszerű – szabadságtoposzt irányába, Délre, ez esetben Itáliába halad (ld. pl. Squier),<sup>11</sup> ezt a szabadságot a szövegben azonban valóban Flush éli meg, aki arisztokratikus származása ellenére boldogan vegyül el az olasz kutyaköznevelésben – a korcs kutyák társaságában. Ez a karnevalisztikus szabadság – a test élvezete – valóban nincs jelen a Barrett-Browning-házaspár életében, ami nyilván Woolf egyik blokkját is jelzi, aki 1931-es esszéjében – tehát abban az évben, amikor elkezdte írni a *Flush*-t –, a „Professions for Women”-ben (amely egyébként a *Pargiters* kezdőesszéje lett volna), két olyan okot sorol fel, ami miatt nehéz írónőnek lenni. Szerinte ahhoz, hogy írónő legyen, előbb meg kellett ölnie a viktoriánus házi angyalt, mert enélkül mindig csak arra gondolt volna, hogy a férfi családtagok és barátok mit fognak majd az írásaihoz szólni, és mindig csak tetszeni akart volna nekik – és az esszében úgy véli, ezt a problémát már megoldotta. Nem oldotta meg viszont a másikat: azt, hogy hogyan mondja el az igazságot a női test tapasztalatairól.<sup>12</sup> Ez is egyike a woolfi vakfoltoknak, amelynek maga Woolf is tudatában volt (talán nem véletlenül; és meggyőződésem, hogy egy testi tapasztalat, az abúzus leírásával küzd, amikor az önéletrajza is abbamarad), és ezt az elmondhatatlan női testi tapasztalatot ebben a szövegben áthelyezi a kutyára. Ilyen értelemben is vicc a szöveg – akár pszichoanalitikai értelemben is –, amennyiben Flush története elmondja, viccesen ugyan, azt a tudattalant, amit Elizabeth Barrett Browningről nem tud elmondani. Vicc, de a szó igen komoly értelmében

Ezért gondolom azt is a szövegről, hogy Flushnak sokkal több szerepe van ebben a szövegben, mint az állatoknak akár egy Ezopusz-fabulában, akár egy La Fontaine mesében. Utóbbiak ugyanis teljesen antropomorfizálják az állatokat, míg a *Flush* mindvégig fenntartja a kutya és gazdája közötti hasonlóságon túl a különbségeket is, még akkor is, ha a kutya tudattartalmát – mivel a kutya percepcióját még az etológusok sem tudnák pontosan reprodukálni, és nem is biztos, hogy verbalizálható lenne – mégiscsak emberi fogalmakkal kell leírni, még akkor is, ha a Woolf-szöveg az észlelés többségét az állatok által inkább használt érzékszervekre (szaglás, ízlelés) teszi át, ami szintén a humor forrása. Már említett elemzésében Susan Squier az emberi és az állati – Elizabeth Barrett és Flush, a nő és a kutya – hasonlóságára helyezi a hangsúlyt, ezért is vélekedem úgy az ő szövegéről, hogy túl komoly: épp a szöveg humorát nem képes észrevenni és elemezni.

<sup>11</sup> Squier, Susan M. *Virginia Woolf and London: The Sexual Politics of the City*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1985.

<sup>12</sup> Woolf, Virginia. „Professions for Women”. *Collected Essays II*. Szerk. Leonard Woolf. London: Chatto and Windus, 1969. 284–89.

A szöveg humora a különbségek és a hasonlóságok állandó egymásra reflektálásból adódik, aminek része a szöveg nézőponttechnikája. Valóban harmadik személyű heterodiegetikus narrátora van a szövegnek, azonban ez a narrátor többnyire a kutya nézőpontjával azonosul, még ha a tudatfolyamát nem is tudja reprodukálni, ezáltal pedig az emberi világ fonákjáról – és mint láttuk: Woolf által kimondhatatlan aspektusairól is – tud beszélni. Ezt a fonák, szubverzív beszédmódot pedig az első fejezetben alapozza meg a szöveg: több műfaj (életrajz, etikettregény, tudományos értekező próza) retorikai kifordításával, műfajparódiák sorával, amivel egyúttal arra is reflektál ez a szöveg is, hogy maguk a szövegek, szövegtípusok, diszkurzusok miképpen hozzák létre azt, hogy mi elbeszélhető és mi nem egy-egy kultúrában. Mivel engem elsősorban ez a kérdés érdekelt a harmincas évek Woolf-szövegeiben, elemzésemben ezt kérdést jártam körül.

Végezetül: még egyszer nagyon köszönöm opponenseimnek mindazt az időt, figyelmet és energiát, amit dolgozatom olvasására és értékelésére fordítottak. Meglátásaik elgondolkodtattak, és biztos vagyok benne, hogy mind a szöveg angol változatában, mind további munkámban hasznosítani fogom mindazt, amit ebből a folyamatból tanultam.

Debrecen, 2013. február 20.

Sélei Nóra